

A onda ótica: Walter Ruttmann em 1929¹

Thomas Elsaesser² e Malte Hagener³

Tradução: Marcus Bastos

Resumo: As obras de Walter Ruttmann apontam para praticamente tudo o que aconteceu no campo do audiovisual europeu na década de 1920 (de que o ano 29 é, também, uma síntese condensada). O surgimento das tecnologias que permitem associar som e imagem em movimento, a busca pelo entendimento e a experimentação com as novas possibilidades das linguagens audiovisuais resultantes, os sonhos com um circuito independente capaz de financiar em parceria com a indústria os realizadores mais autorais, as estratégias que visam fomentar um circuito menos comprometido com os formatos narrativos predominantes no cinema de entretenimento, o flerte com a publicidade, a adesão ao nazismo. Ao tratar das principais obras de Ruttmann, o texto explora sua inserção neste contexto complexo sem, todavia, restringí-las a ele. O artigo reconhece, na recente retomada de interesse por Ruttmann, uma compreensão mais ampla de como seus filmes experimentais extrapolam o diálogo com seu tempo, inventando modos de montagem audiovisual que contribuem para inventar vários procedimentos marcantes do audiovisual experimental.

Palavras-chave: Audiovisual experimental. Vanguardas históricas. Montagem. Cinema sonoro.

Abstract: Walter Ruttmann's works refer to almost everything that happened in the field of European audiovisual practices during the decade of the 1920s (of which the year 29 is a condensed synthesis). The appearance of technologies that allow to merge sound and moving images, the search for understanding and experimenting with the resulting new audiovisual possibilities, the dreams of an independent circuit capable of financing through partnership with industries and governments the more autoral creators, the strategies aiming to foment productions less committed to predominantly narrative formats of entertainment cinema, the flirt with publicity, the affiliation with Nazism. By discussing Ruttmann's major works, the text discusses his insertion in its complex context, without, however, restricting him to it. The article acknowledges, in the recent renewal of interest in Ruttmann, a wider understanding of

¹ Este capítulo foi escrito em parceria para a coleção de ensaios midiarqueológicos editada por Stefan Andriopoulos e Bernhard J. Dotzler. *Das Jahr 1929: Beiträge zur Archäologie der Medien* (Frankfurt: Suhrkamp, 2002), organizada para explorar as conexões entre mídias e intermídia no final dos anos 1920 ao focar nos eventos, inovações e invenções de um único: 1929. Agradecimentos ao tradutor [de alemão para inglês], Alexander Holt.

² Thomas Elsaesser é doutor em cinema e professor da Universidade de Amsterdam. É um dos teóricos que usou metodologias de pesquisa hoje associadas à arqueologia das mídias e recebeu o *Lifetime Achievement* da Society for Cinema and Media. É autor de importantes livros sobre audiovisual e cultura contemporânea, como *German cinema: terror and trauma: cultural memory since 1945*, *Film Theory: an introduction to the senses*, *Farocki: a frame no longer visible* e *Digital cinema: convergence or contradiction*. Foi editor do periódico *Monogram*. Foi professor visitante em instituições como as universidades Columbia e Yale.

³ Malte Hagener é professor de teoria e estética do filme e de arqueologia das mídias na Universidade de Marburg. Organizou e editou livros como *The emerge of film culture: knowledge production, institution building and the fate of the avant-garde in Europe, 1919-1945* e *Moving forward, looking back: the european avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939*.

how his experimental films extrapolate the dialog with his epoch, inventing modes of audiovisual montage that contributed to consolidate several striking procedures of the experimental audiovisual languages.

Keywords: Experimental audiovisual. Historical avant gardes. Montage. Sound cinema.

1. A indústria do cinema e a vanguarda

O encontro da vanguarda cinematográfica europeia em La Sarraz, Suíça, em Setembro de 1929 é agora considerado um marco para o desenvolvimento estético do filme, assim como o primeiro de todos os festivais de cinema.⁴ Aos olhos dos participantes, entre eles Hans Richter e Béla Balázs, Alberto Cavalcanti, Sergej Eisenstein, Ivor Montagu e Léon Moussinac, pareceu como se um novo movimento artístico, transacional e não comercial – o primeiro verdadeiramente internacional nos domínios do cinema – estivesse vindo à existência. Entre os pontos de discussão estava rascunhar os estatutos de uma “Federação Internacional do Filme Independente”, que era para ser iniciada pelos membros da conferência. Os objetivos desta cooperativa incluía subsídios para a produção e distribuição de filmes que combinavam modos de expressão específicos do meio com o “tratamento inadulterado da realidade”.⁵

O programa de cinco dias de atividades no pequeno castelo na parte de fala francesa da Suíça foi diversificado: discursos foram feitos, questões discutidas, encontros grupos de trabalhos realizados, uma associação internacional de cineclubes foi organizada e, claro, também eram exibidos filmes.⁶ Uma manhã idílica, uma brincadeira cinematográfica menor foi encenada na forma de um roteiro de filme que envolvia a empregada justa “filme independente” sendo salva das garras do dragão “indústria cinematográfica”.⁷ Ela se tornou deste então uma mítica “obra-prima perdida”.

⁴ Hervé Dumont, diretor da Cinémathèque Suisse, até mesmo reivindica que o encontro foi “provavelmente o mais importante evento cinematográfico que jamais aconteceu em solo suíço”. Ver Dumont: *Geschichte des Schweizer Films*. Lausanne: Cinémathèque Suisse 1987, p. 80.

⁵ Seis meses depois, é fundada a Deutsche Liga für unabhängigen Film (Mitglied der Internationalen Filmliga Genf), cujos membros, fora Hans Richter e Walter Ruttmann, incluíam Paul Hindemith, Herbert Ihering, Mies van der Rohe e Asta Nielsen. Como em outros países da Europa, o objetivo era criar uma cultura fílmica moderna e internacional, capaz de dar à audiência acesso a filmes de alta qualidade.

⁶ Uma reconstrução das atividades do festival pode ser encontrada em Helma Schleif (ed.): *Stationen der Moderne im Film II. Texte, Manifeste, Pamphlete*. Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek 1989, 200–219. Uma descrição mais bem-humorada e subjetiva é dada nas memórias (publicadas postumamente) de Sergej Eisenstein: *YO – Ich selbst*. Frankfurt/Main: Fischer 1988, 400–407. Para informação bibliográfica adicional ver Thomas Tode: “Auswahlbibliografie zu La Sarraz”. *Filmblatt*, Nr. 11, Fall 1999, p. 31–33.

⁷ O fato de que este filme, para o qual contribuíram tantos grandes nomes da vanguarda europeia dos anos 1920 precisar ser considerado perdido só aumenta o mito de La Sarraz. Julgando por várias sinopses – assim como fotos da filmagem – o projeto parece mais uma distração de férias para fazer o tempo passar do que um trabalho mais sério com grandes ambições estéticas.

Um dos temas mais importantes da conferência foi o som no cinema, em que Walter Ruttmann ofereceu uma apresentação seminal.⁸ Eisenstein, Pudovkin, e Alexandrov publicaram seu famoso manifesto “O Futuro do Filme Sonoro”⁹ um ano antes, ainda que a indústria soviética estivesse distante de superar os obstáculos técnicos e industriais apresentados pela inauguração do filme sonoro. Ruttmann e os russos portanto ranquearam entre os cineastas que, no outono de 1929, estavam interessados em usar produtivamente o som e recusaram rejeitá-lo *per se*, como muitos de seus colegas com inclinação artística fizeram.

Aproximadamente ao mesmo tempo, em Setembro de 1929, enquanto a vanguarda cinematográfica era convocada em um velho castelo nos Alpes, uma delegação de representantes da indústria cinematográfica europeia reunia-se com produtores de cinema dos EUA no Carlton, em Londres, para negociar patentes, licenças assim como as vendas e distribuições dos filmes sonoros no mercado mundial. O grupo europeu era composto de delegados do Tobis-Klangfilm – um cartel composto de proprietários de patente para gravação e reprodução de filmes sonoros, empresas de produção de filmes e de empresas de eletricidade (Siemens & Halske, AEG) assim como financiadores da Suécia, Alemanha e Holanda. O grupo germano-holandês Küchenmeister, um fundo que operava com o que agora seria chamado de capital de risco, era o verdadeiro mentor por trás do encontro, vigorosamente promovendo a mudança europeia para o filme sonoro através de estratégias e planejamento financeiro habilidoso.¹⁰

As posições, portanto, apareceram claramente alocadas no outono de 1929: enquanto aos olhos dos observadores contemporâneos, a vanguarda cinematográfica internacionalmente inovadora defendia abordagens da arte e da cultura cinemática, a implementação do filme sonoro em 1929 largamente encontrou a apreensão dos comentadores nas páginas de arte. Conforme os críticos, o filme mal tinha superado as feiras e tendas de atrações de entretenimento, mal tinha começado a evoluir para uma

⁸ O texto da palestra de Ruttmann não sobreviveu. Presumidamente ele levou adiante argumentos similares aos que já tinha formulado em suas numerosas contribuições a debates em outros lugares. Ver por exemplo os ensaios publicados apenas um pouco antes “Prinzipielles zum Tonfilm 1 & 2”. *Reichsfilmbblatt* 35, 1.9.1928 e *Film und Volk*, Heft 2/II, Dezember 1928/Januar 1929 (reimpressos em Jeanpaul Goergen, ed. *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin/West: Freunde der deutschen Kinemathek 1989, p. 83-84).

⁹ Em alemão em Sergej Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg 1988, p. 154–156.

¹⁰ Ver Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928–1933*. Amsterdam: Cramwinckel 1993, assim como Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg: Alber 1984.

forma madura de arte, quando o filme sonoro, com seus enormes capitais de investimento, começou a ameaçar o internacionalismo e a função de forma de expressão da modernidade recém-adquiridos pelo filme. A esta altura dos acontecimentos, os fronts estavam claramente delineados: aqui arte e internacionalismo, lá comércio e fronteiras nacionais; de um lado criatividade e inovação, no outro capital, kitsch, e teatro enlatado pela esteira rolante.¹¹

Ainda assim Ruttmann, em sua palestra sobre filme sonoro em La Sarraz, referiu-se à experiência valiosa que adquiriu quando trabalhando em duas produções, cada uma das quais ele considerou um passo importante para testar o novo meio, mesmo que elas não tenham sido feitas de forma alguma empreendimentos independentes mas todavia patrocinados pela indústria. Em 1928, com apoio financeiro considerável da Tobis e sob comando da *Corporação Alemã de Radiodifusão*, Ruttmann produziu um filme promocional para a última, *Deutscher Rundfunk / Tönende Welle*, e em 1929 foi lançado seu *Melodie der Welt*, um diário de viagem promocional comissionado pela Hamburg-Amerika Linie (Hapag). Também entre setembro de 1928 e o verão de 1930, Ruttmann fez várias intervenções polêmicas e programáticas em debates em curso sobre o filme sonoro. No processo, ele desenvolveu toda uma série de pontos de vista que especificavam teórica e praticamente um conjunto ambicioso de objetivos, os quais – além de defender a versão “nova funcionalista” da modernidade – também esboçava um conceito de multimídia que mereceu o rótulo de ‘vanguarda’.

Por volta do outono de 1929, a implementação do filme sonoro não podia mais ser adiada: a produção dos EUA consistia quase inteiramente de filmes sonoros em 1929, enquanto a grande indústria de filmes europeia (nesta época Alemanha, França, e até certo ponto Inglaterra) nem estavam inclinadas nem em posição que permitisse reverter este. Muito dinheiro já tinha sido investido em construir novas instalações e converter cinemas para o som. A Emelka, empresa de filmes bavarense, completou seu primeiro filme sonoro no estúdio em Geiseltal em Julho de 1929. Em setembro, a UFA apresentou à imprensa seu chamado estúdio *Tonkreuz* em Potsdam-Babelsberg, enquanto em novembro as filmagens principais para *Der blaue Engel* começaram. Uma

¹¹ Ver Jürgen Kasten, *Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions-, und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung* (Münster: MAKS, 1990).

relance superficial nas estreias do ano igualmente enfatizam este momento divisor de águas no verão 1929. Embora certos filmes “realizados” silenciosos, como *Die Büchse der Pandora* (G.W. Pabst, estreia: 9 de Fevereiro), *Asphalt* (Joe May, 11 de Março), ou *Die Frau, nach der man sich sehnt* (Kurt Bernhardt, 29 de Abril) ainda constituíssem as principais atrações da primavera, estreias de filmes sonoros predominaram na Alemanha depois do verão: *Das Land ohne Frauen* (Carmine Gallone, 30 de Setembro), *Atlantic* (E.A. Dupont, 28 de Outubro), e, claro, *The Jazz Singer/ Der Jazz-Sänger* (Alan Crosland, 26 de Novembro). Embora meras oito estreias da produção alemã de 1929 fossem filmes sonoros (contra 175 filmes mudos), é preciso lembrar que, por causa da preparação e planejamento longos, estes filmes já estavam em produção em 1928. Em 1929, todavia, a produção para 1930 já estava sendo planejada e a situação parecia bastante diferente: 101 filmes sonoros contra 45 filmes mudos.¹²

Neste sentido, as discussões La Sarraz – se o filme sonoro agora implicava avanço ou retrocesso artístico – foram uma ação de sustentação, tendo em vista as realidades do cinema como um fator. Ruttmann pertencia àqueles que reconheceram que a disputa entre o filme mudo e sonoro se baseava numa falsa dicotomia, tendo como premissa exagerada pressupostos artísticos pessoais como ponto-de-partida ou apoiados numa especificidade de meio tecnologicamente obtusa. O principal campo de batalha já tinha mudado para outro lugar: para a disputa pela audiência e o acesso às telas de um lado, e de outro, para o estreitamento da distância entre filme (não ficcional) como fonte de informação ou filme (curto) como meio de publicidade e propaganda.

2. Cooperação internacional contra perfilamentos nacionais

A derrota da Europa na Primeira Guerra Mundial concedeu ao cinema dos EUA supremacia mundial no domínio da produção e exibição de, desde que as indústrias pivotais europeias (França e Itália) enfrentaram contratempos pesados graças à guerra, e o mercado europeu foi estilhaçado em 1919, com muitas das alianças entre-fronteiras não funcionando mais. Sem restrições de competição ou fronteiras nacionais, Hollywood foi capaz de satisfazer as demandas das audiências na maioria

¹² Imagens tiradas de Alexander Jason, *Handbuch der Filmwirtschaft 1935/36*. Berlin 1936.

dos países europeus. Na Alemanha, todavia, políticas protecionistas, uma indústria elétrica forte, assim como a inflação e outras consequências (inesperadas) da guerra favoreceram a emergência de uma indústria de filmes nacionais. Apenas no decorrer dos anos 1920 aconteceu uma lenta, progressiva abertura rumo a outros países e houve uma reaproximação com a França no setor do cinema.¹³ Em 1924, Erich Pommer, o produtor executivo da UFA, concluiu um acordo com a empresa francesa de distribuição Etablissement Aubert para vendas e distribuição bilaterais de filmes alemães e franceses. Um primeiro passo foi dado para reparar as relações Alemanha-França, que tinha sido envenenadas como resultado da guerra, e foram criadas bases para acordos futuros com outros países. Em uma sucessão de conferências internacionais assim como acordos bi e multilaterais, representantes das nações europeias com maior produção de filmes (ou seja, Alemanha, França e Inglaterra) buscaram criar oportunidades para distribuição e exibição.¹⁴ O objetivo era estabelecer um mercado doméstico europeu capaz de enfrentar sua contrapartida estadunidense em tamanho e força. Ao mesmo tempo, desenvolveram-se relações de trabalho e pessoais através de coproduções internacionais, resultando em contatos que em vários casos foram mantidos até boa parte dos anos 1930.

Tal internacionalização – alguns diriam “americanização” – também foi típica de outras partes da cultura de massa: o meio dos anos 1920 viram uma homogeneização dos gostos e um nivelamento das peculiaridades regionais e nacionais, refletidas no amplo entusiasmo da Europa por Charlie Chaplin, bandas de jazz, rostos negros “negro-balls”, a febre do tango, e a súbita aparição de vedetes e estrelas icônicas como Josephine Baker. Esta modernidade urbana na cultura do entretenimento andou de mãos dadas com a modernização em sentido técnico, de carros motorizados privados, trens expressos, voos transatlânticos, bondes, rádios, gramofones e caixas sonoras públicas em painéis de neon, publicidade de rua, ralis esportivos, lojas de departamento e escadas rolantes. Enquanto a vanguarda artística tendia a desdenhar uma parte destes, ela também sucumbia à fascinação com precisamente o lado negro, sensual (ou mais sensacional) da modernidade urbanas. Exemplos disto incluem o entusi-

¹³ A respeito das relações cinematográficas entre Alemanha e França, que rapidamente se movem de boicote explícito a reprovação, ver Jürgen Kasten, “Boche-Filme. Zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918–1924”. In: Sybille Sturm, Arthur Wohlgenuth (ed.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen*. München: edition text + kritik 1996, p. 33–50.

¹⁴ Ver os ensaios de Andrew Higson, Richard Maltby (eds.): *“Film Europe” and “Film America”: cinema, commerce and cultural exchange, 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, 1999.

asmo dos surrealistas de Paris por *Les mystères de Paris* de Eugène Sue e a série de detetive *Fantômas* ou o interesse dos expressionistas de Berlin por assassinos em série, sexualidades desviantes e outras cenas extraídas das subculturas metropolitanas. Enquanto a vanguarda se opunha regularmente às instituições de arte burguesas como os salões e museus e caçoavam das convenções dos críticos de arte que filiavam-se à apreciações imersivas, contemplativas da arte, sua posição diante da cultura de massa era mais ambivalente, com as indústrias do cinema e do entretenimento ainda consideradas como o inimigo.

Ruttmann estava bastante consciente desta oposição, e ele tentou resolvê-la dialeticamente. Numa edição do periódico *Filmtechnik* de 25 de Maio de 1929, ele publicou seus pensamentos sobre uma possível contra-iniciativa intitulada “Der isolierte Künstler” (“O Artista Isolado”):

Uma possibilidade seria reconciliar e balancear a arte e o comércio do filme por meio de um fator externo: através de um mecenas ou do estado. Mas, hoje em dia, mecenas só existem em contos de fadas ou para a promoção de uma diva, e o estado – pelo menos em nossos países capitalistas – mostra-se inteiramente desinteressado neste problema, pelo momento. Só uma iniciativa das artes permanece. Mas quem representa as artes para o cinema? Na França, e talvez também na Holanda e outros lugares, existe a possibilidade de consolidação, a frente unida daqueles que querem arte e a consideram um bem comum. Alguns a chamam de “vanguarda”, outros reconhecem sua existência, e até certo ponto a levam em consideração porque ela fornece provas de que existem uma demanda por arte. [...] Entretanto, este sucesso, que foi obtido em outros lugares, não é [...] facilmente imitado na Alemanha. [...] O que nos resta é a esperança de uma personalidade forte o suficiente para arriscar assumir compromissos sem se desgastar; de uma personalidade elástica o suficiente para infiltrar-se nos quartéis gerais inimigos para conquistar o inimigo.¹⁵

Como Ruttmann claramente percebeu, a vanguarda na Alemanha não podia por conta própria criar e manter sua audiência. Em 1928, ela já tinha antevisto a possibilidade do “cinema estatal”, ou seja, um programa de amplo apoio político ao cinema. Mas em torno de 1929, ele não mais matinha estas esperanças e, pelo contrário, acreditava que era preciso fazer um pacto com o diabo, ou seja, a indústria *mainstream* representada pelos estúdios comerciais.

¹⁵ *Filmtechnik*, maio 25, 1929, citado em Goergen 1989, p. 86.

Os cineastas de vanguarda alemães não conseguiram realizar suas produções seja através da Federação Internacional do Filme Independente ou por meio de mecenato privado (como foi o caso de Man Ray, Luis Buñuel, e Marcel Duchamp na França).¹⁶ Seu apoio era ou politicamente motivado, como nos filmes da empresa de produção soviético-alemã Prometheus (com Piel Jutzi e Slatan Dudow como diretores principais),¹⁷ que era financiada pela IAH de Willi Münzenberg (Fundo de Apoio Internacional dos Trabalhadores), ou filmes que devem sua existência a acordos fiscais e à exploração de brechas legais. Portanto, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, de Ruttmann, foi uma produção da Fox-Europa, feita originalmente como um filme de cota para contornar as restrições à importação de filmes dos EUA.¹⁸ Com esta manobra, é possível dizer que a estratégia de Ruttmann de burlar seu caminho “rumo aos quartéis gerais inimigos” compensou.

É preciso distinguir, aqui, indústria do cinema, que na Alemanha é geralmente identificada com a UFA – sobre controle do magnata da mídia nacionalista conversador Alfred Hugenberg, que tomou posse depois do fracasso do Acordo Parufamet que seguiu-se à crise financeira de 1927 – e as empresas de eletricidade, que se interessaram por inovação tecnológica como forma de ampliar seus lucros. Instâncias da última podiam ser associadas às contribuições Siemens & Halske e da AEG, que investiram grandes quantidades de dinheiro no desenvolvimento e readequação geral dos cinemas durante a implementação do cinema sonoro. A indústria da publicidade, da mesma forma, emergiu como um espaço em que cineastas experimentais tinham maiores chances de obter pagamentos lucrativos que na indústria do cinema, como a UFA. Uma figura chave no campo da propaganda inovadora Julius Pinschewer, para quem Ruttmann fez alguns de seus trabalhos mais lembrados 1922 e 1929. Além de Ruttmann, Pinschewer também financiou e produziu filmes promocionais de pessoas Lotte Reiniger, Hans Fischerkoesen, Guido Seeber, assim como Gerda e Hedwig Otto: de longe, todos artistas identificados com a vanguarda, mas que pagavam suas contas

¹⁶ Charles de Noailles pode servir como um exemplo que, entre outros. Financiou e produziu *Les Mystères de Chateli De Dé*, de Man Ray, e *L'Âge d'or* de Luis Buñuel / Salvador Dalí. Ver Jean-Michel Bouhours, Nathalie Schoeller, eds. *L'Âge d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976)*. Paris: Les éditions du Centre Pompidou, 1993.

¹⁷ Para a produção cinematográfica sobre e da Esquerda alemã, ver Bruce Murray: *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin, TX: University of Texas Press, 1990.

¹⁸ Um segundo filme de Ruttmann para a Fox-Europa, com título “Sport” foi aparentemente discutido, mas nunca feito. Ver Goergen 1989, p. 25.

fazendo comerciais.¹⁹ A corporação Philips na Holanda atuou de forma semelhante, como apoiador e patrocinador, cercado-se de artistas experimentais e se beneficiando de suas credenciais.²⁰ O mesmo é verdade no caso companhia de sapatos Bata, em Zlin, importante mecenas do cinema checo dos anos 1930.²¹

Entre as iniciativas melhor pesquisadas e documentadas visando alternativas para a distribuição de filmes de vanguarda esteve a Federação Holandesa de Filme, que em 1931 foi dona por curto tempo de seu próprio cinema em Amsterdã, *De Uitsluiting*, e depois também geriu um cinema em Rotterdã. A liga até mesmo interviu no setor produtivo, numa tentativa de copiar a integração vertical da indústria do cinema.²² O princípio era simples: a diretoria (sediada em Amsterdã) selecionava filmes que seriam exibidos em vários (em certo período, a Federação manteve sedes em até dez cidades holandesas). Ao pagar taxas anuais, membros da Federação eram capazes de assistir sessões individuais. Mais que isso, sendo um membro da associação, a Federação contornava censura, motivo pelo qual associações de trabalhadores e clubes de sindicatos eram lugares populares para a exibição de filmes politicamente controversos por toda a Europa. Na Holanda, as empreitadas de assinatura permitiram certo grau de estabilidade financeira. Em todos os aspectos, a Federação do Filme foi uma companhia que, como qualquer cinema comercial, tinha que financiar e balancear seus livros, já que não recebia qualquer subsídio governamental. O que distinguia as exibições e programas eram as introduções antes e discussões depois das sessões, situando os filmes em seus contextos estéticos, políticos e históricos. A Federação também publicava um periódico e frequentemente convidava cineastas para apresentar seu trabalho, construindo uma rede internacional de contatos pessoais. Ela tinha, por exemplo, correspondentes em Berlin e Paris que forneciam notícias e informações sobre lançamentos. Estes contatos pessoais formavam a base do que o encontro La Sarras tentou conseguir, a saber formalizar as redes por meio de um sindicato de cineclubes independentes. Ainda que a chegada no filme sonoro, assim

¹⁹ Para uma história dos filmes publicitários na Alemanha, ver Günter Agde. *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*. Berlin: Das neue Berlin 1998; a respeito, em particular, de Pinschewer, ver André Amsler: *Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt". Das Werk von Julius Pinschewer 1883-1961*. Zürich: Chronos, 1997.

²⁰ Ver o capítulo "Philips Radio" em K. Dibbets, *Sprekende films*, p. 226-242.

²¹ Ver Peter Szczebanik, "Modernism, industry, film: A network of media in the Bata's Corporation and the town of Zlin in the 1930s", in Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, eds. *Films that Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 349-376.

²² Ver o estudo detalhado de Céline Linssen, Hans Schoots, Tom Gunning: *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga, 1927-1933*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen / Filmmuseum 1999.

como os desenvolvimentos políticos polarizadores no final dos anos 1920, significassem que as chances de tal sindicato tornar-se realidade tinha piorado consideravelmente.

Já em 1930, o ano depois do encontro La Sarraz, é possível falar sobre a falência da vanguarda e o triunfo da indústria. No encontro posterior à La Sarraz, que aconteceu em Bruxelas, a aliança com um ano de idade entre os artistas e entusiastas do filme desmontou, enquanto os chamados “tratados de paz dos filmes sonoros” foram concluídos com sucesso em Paris, onde representantes da Europa e dos EUA dos representantes de direitos e patentes dividiram o mundo em esferas (ou territórios) de interesse, em um gesto inequivocamente colonialista. Uns poucos mercados europeus selecionados eram especificamente mantidos abertos à disputa competitiva entre os sistemas sonoros dos EUA e Europa, enquanto os demais territórios eram seccionados e alocados com base na exclusividade. O encontro de representantes da indústria cinematográfica em Londres, com objetivo de decidir o futuro do cinema como instituição econômica, aconteceu numa atmosfera de crise, conforme europeus e estadunidenses respectivamente tratavam de bloquear uns aos outros por meio de processos de infração de patentes cada vez mais complicados.²³ Contra este pano de fundo, o encontro de 1929 em La Sarraz ainda tinha atingido uma nota positiva a respeito do futuro, acreditando que, com o aparente desarranjo da indústria, a iniciativa por um cinema internacional de qualidade ainda ficaria com a vanguarda, enquanto a indústria iria se envolver em disputas prostradas.

Só em retrospecto fica evidente que a situação era precisamente ao contrário. Em seu relato sobre La Sarraz, Mannus Franken, o correspondente holandês da Federação do Filme, concluiu que “foi assentada a primeira pedra da cooperação internacional entre todas as associações que representam os interesses do filme independente”.²⁴ Este artigo, rascunhado imediatamente depois do encontro de setembro de 1929, todavia, também aluda às tensões que iriam se intensificar no ano seguinte: Hans Richter e Bela Balázs duelaram sobre “filmes absolutos” (os primeiros estilhaços do debate sobre realismo), a questão do filme sonoro estava na agenda (ela

²³ Mais sobre este debate pode ser encontrado em H. Jossé, *Entstehung des Tonfilms*, p. 271–280.

²⁴ M. H. K. Franken, “Het congres van den onafhankelijken film in La Sarraz”. *Filmliga*, Nr. 9/10, vol. 2. 115, citado a partir da reimpressão: *Filmliga*, 1927–1931. Nijmegen: Socialistiese Uitgeverij, 1982, p. 439.

viria desempenhar um papel importante nos escritos teóricos de Balázs e Arnheim), e Eisenstein trombou com os delegados Italianos e Espanhóis, conforme os seguidores de Marinetti e os falangistas foram levados em direção ao campo fascista. Que os aliados de 1929 tenham se tornado inimigos em 1930 indica o modo como a sociedade (europeia) como um todo passou por uma polarização excessivamente rápida, com a escalada da crise financeira mundial. Não apenas uma corrente ampla atravessou as vanguardas de 1930 como as frentes endurecidas entre cinema como arte e cinema como indústria, visivelmente ainda distintos em 1929, atenuaram-se em incrementos nos anos seguintes. Por isso, a clara maioria de documentaristas Nazistas, por exemplo, trabalhando para a indústria antes mesmo de trabalhar para o Partido, veio dos movimentos de vanguarda do século 1920: “Não apenas Svend Noldan e Walther Ruttmann, mas também Hans Cürlis (*Arbeitsdienst*, 1933), Arnold Fanck (*Atlantikwall*, 1944), Carl Junghans (*Jahre der Entscheidung*, 1939) e outros respondem por uma continuidade trabalho-biográfica estrita entre a abordagem realista e documental da Nova Objetividade e o filme de propaganda nacional socialista”.²⁵

Estas várias linhas falhas garantem que os anos 1929-1933 formem um período que se classifica entre as épocas mais contraditórias do cinema europeu em geral. Conforme indicado, os distúrbios estavam conectados às mudanças radicais trazidas pelo filme sonoro, mas as circunstâncias políticas também levaram à uma situação em que aspectos econômicos, tecnológicos e demográficos estavam tão proximamente entrelaçados que o cinema protagonizou um concepção particularmente multicamadas da modernidade. O modernismo literário, a vanguarda política, a imprensa e o rádio de massa, junto com a modernização tecnológica da vida doméstica fornecem os múltiplos quadros de referências sobrepostos que também realocalizaram tanto o contexto de produção quanto de recepção do filme. Tal sobreposição é uma das razões pelas quais o cinema – seja comercial ou de vanguarda – pode ser acomodado apenas com dificuldade em um esquema estritamente progressivo/reacionário, já que não é possível apenas contrapor o modernismo da vanguarda artística ao estilo de vida das massas metropolitanas, elas mesmas fundidas com várias formas de (na tecnologia, no papel da mulher na esfera doméstica). Conforme o mecenato da vanguarda

²⁵ Klaus Kreimeier, “Dokumentarfilm 1892-1992”. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans-Helmut Prinzler (eds.), *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler, 1993, p. 400.

cinematográfica por grandes corporações através da Europa indica, seu impulso por modernização não era sempre incompatível com o experimento modernista. Mesmo a Alemanha nazista depois de 1933 apresentou-se como uma nação moderna e jovem, desempenhando um papel agressivo na moderna competição de negócios e industrial com outros países europeus, e especialmente com os Estados Unidos.

De forma semelhante, os avanços técnicos que ocorreram durante o final dos anos 1920 não deixaram a indústria do cinema alemão intacta, com a UFA tomando a frente na modernização. Tentando manter-se competitiva internacionalmente também desacelerou o deslize da UFA em se tornar um mero instrumento para implementar propaganda nacionalista de direita. Entre 1927/28 e 1929/30, a estrutura da companhia UFA passou duas vezes por reorganizações exaustivas, amplamente alinhada com o sistema de gestão internacional (ou seja, inspirada em Hollywood) introduzido em Berlim por Ludwig Klitzsch, que fora indicado pelo novo proprietário, Alfred Hugenberg. Klitzsch transformou a UFA de uma companhia de produção de filmes em conglomerado multimídia que produzia livros assim como discos, cartões postais de estrelas, e partituras musicais. O cinema não era mais o único produto da UFA mas sim o motor com objetivo de catapultar e promover a venda dos outros produtos, de filmes com histórias apoiadas em celebridades a *blockbusters* e canções de sucesso, completamente alinhados com os esforços de *merchandising* de hoje e o marketing da Hollywood globalizada.²⁶

Com a transição rápida para o som e a produção de comédias populares e musicais pegajosos, a companhia uma vez falida recuperou-se financeiramente de forma completa no intervalo de poucos anos, não menos graças à essas novas estratégias de *marketing*. Ao mesmo tempo, a competição intensificou-se entre os produtores de filme independente, que estavam brigando por uma cota reduzida de mercado, mas também tornou-se mais difícil garantir locais de exibição independentes, o que teve impacto adverso especialmente no setor do filme de vanguarda.

É possível, em consequência, argumentar que a retirada gradual da vanguarda de sua independência precária não foi tanto resultado da estética do cinema sonoro

²⁶ Para um arrasoado dos elos intrincados entre as indústrias do rádio e do gramofone e outros jogadores envolvidos na introdução do som, ver Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Das Ringen um den Tonfilm*. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren. Düsseldorf: Droste 1999, p. 251–285.

em si, mas de o filme sonoro servir como principal fator econômico que desabrochou em novas estruturas de gerenciamento afetando todas as áreas da indústria cinematográfica, colocando desafios especiais mas também algumas poucas oportunidades para a vanguarda. Por exemplo, a vanguarda, especializada em filmes curtos, ganhou vários inesperados patrocinadores que eram simpáticos à anunciar seus produtos, serviços e valores: a indústria pesada, instituições estatais, marcas, e partidos políticos.²⁷ Que esta virada da vanguarda em direção à formas mais ou menos abertas de patrocínio comercial ou político não é um fenômeno isolado Alemão ou de direita fica claro ao observar nações vizinhas: na Rússia, na Holanda, França, e especialmente Reino Unido, cineastas de vanguarda encontraram suas grandes tarefas artísticas, conflitos ideológicos e fontes de renda primeiro e principalmente como cineastas financiadas ou a serviço do governos e partidos políticos. Os nomes Vertov, Eisenstein, Ivens, Storck, Painlevé, Clair, e depois Grierson, Lye, e Jennings são representativos desta tendência. Entre seus equivalentes alemães estavam Hans Richter, Georg Pal, Lotte Reiniger e Walter Ruttmann.

Na Alemanha, um país relativamente atrasado no desenvolvimento deste tipo de mecenato, uma oportunidade adicional surgiu para a vanguarda: as políticas de programação alemãs estipularam vários curtas e noticiários para anteceder o filme principal, o que requereu à UFA organizar um departamento interno de filme cultural (*Kulturfilmabteilung*). Sua tarefa não era apenas fornecer estes curtas para completar os programas mas também atuar como um tipo de unidade de “pesquisa e desenvolvimento”, notavelmente para efeitos especiais, novas técnicas de câmera, e a implementação de novos desdobramentos em equipamentos de filmagem, iluminação, etc. É aqui que uma porção substancial da vanguarda efetivamente se abrigou ou recebeu seu impulso inicial. Desde sua implementação em 1918, este departamento, sob direção de Nicholas Kaufmann, promoveu inovações estéticas e tecnológicas – como o *photomicrograph*, a câmera lenta, o filme em cores, e o exercício de treinamento militar em *Wege zu Kraft und Schönheit* (1924) – e ofereceu dali em diante um campo de testes a partir de onde a UFA podia delinear novas ideias e colaboradores: “... a divisão de filme cultural está [...] à frente de seu tempo: ela é a

²⁷ Ver os escritos de Michael Cowan, notadamente *Walter Ruttmann and the Multiplied Image*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

base experimental da UFA”.²⁸ Ruttmann não apenas previu este desenvolvimento como programaticamente o demandou:

Quando comparada com outras indústrias ou áreas de produção, o aspecto mais surpreendente da indústria de filmes é sua completa falta de um laboratório. [...] E todavia precisamente o laboratório seria o terreno para cultivar o filme, onde ele poderia se desenvolver [...] e se afirmar. [...] Não deveria, em primeiro lugar, ser tarefa deste laboratório estudar a melhor e o aprimoramento dos aparatos fílmicos, por exemplo. [...] Melhor, deveria ser estabelecida uma oficina de experimentação e pesquisa, em que as possibilidades potenciais do filme como *meio de expressão* [...] seriam examinadas de todos os lados.²⁹

Um paradoxo chave, quando se deseja entender a vida e a obra de Ruttmann, é a superimposição no âmbito do conceito de “laboratório” de modernismo, modernização e modernidade, como entendida pelas nações industriais líderes no período entre guerras: experimentos sociais na forma de governos e estados, e experimentos mentais, ao modo dos engenheiros, que se expandiram para os domínios do corpo, medicina, ambientes vivos, mas também para a produção artística e meios estéticos. Ruttmann estava menos interessado nos parâmetros políticos de tais projetos que no papel do filme no processo de emprestar um modo de expressão temporal e uma existência independente aos materiais sendo formados – ícones da modernidade como navios, cidades grandes, indústrias siderúrgicas, utensílios domésticos e estações de rádio. Apenas penalizá-lo com a acusação vazia de formalismo apolítico seria ensaiar mais uma vez os pontos persistentes do debate do expressionismo.³⁰ O conceito de modernização, que para Ruttmann andava de mãos dadas com o modernismo estético, particularmente nos domínios da fotografia e do design gráfico, eleva-se acima deste debate. A ideia de Ruttmann de uma vanguarda estava alinhada muito mais perto da cultura – com seu interesse pela última moda, cultura urbana de entretenimento e novas tecnologias – que com a apreciação burguesa da arte e sua tendência rumo à preservação da tradição. O “desejo de formar” de Ruttmann também era um ‘desejo de civilização’ no sentido do progresso tecnológico e social como ele o entendia.

²⁸ Michael Töteberg, “Wie werde ich stark. Die Kulturfilm-Abteilung”. In: Hans-Michael Bock; Michael Töteberg (eds.): *Das Ufa-Buch*. Frankfurt: Zweitausendeins, 1992, p. 67.

²⁹ Walter Ruttmann, “Technik und Film”. In: Leo Kestenberg (ed.): *Kunst und Technik*, Berlin 1930, 327. Citado em Goergen 1989, p. 87-88.

³⁰ Ver o debate sobre o expressionismo (Georg Lukács, Bertolt Brecht, Ernst Bloch et al.) documentado em Hans-Jürgen Schmitt (ed.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Este entendimento incluía uma apreciação positiva da promoção, propaganda e publicidade – termos que nos anos 1920 eram usados de forma quase intercambiável. No cinema de Weimar e do primeiro nazismo – especialmente na área do filme de não-ficção – a propaganda constituía um elemento integral daquilo que hoje se considera uma sociedade emergente, típica do consumo moderno. A este respeito, a estrela *mainstream* e o gênero cinematográfico, também entendiam-se como parte de uma cultura popular inaugurada por Hollywood e ainda praticada hoje: filmes forjados em diversas tendências populares, formas disponíveis de entretenimento urbano como a música de dança e variedades e, com a ajuda de valores como espetáculo, celebridade e *glamour*, produzindo aquela mais valia (de libido e vitalidade) que encontra expressão no consumo de bens e serviços do setor de lazer. O cinema, então, possuiu uma função modernizadora que, num primeiro relance, pareceu correr contra a militarização da sociedade nazista: como uma indústria do entretenimento, ele contribuiu para a propagação de um estilo estadunidense de sociedade de consumo e para a mediatização da vida pública através dos anos 1930 e mesmo nos primeiros anos depois da guerra.³¹

Este tipo de ‘estilo de vida modernista’ manifesta-se em aparelhos domésticos da moda e no turismo do tipo *força através da diversão* e inclui a celebração da natureza (escalada, navegação, esportes de inverno). Uma parte integral desta nova mobilidade foram as viagens transatlânticas da *Hamburg-Amerika Linie*, para as quais curtas promocionais – geralmente cenas de comédia ou paródias – foram produzidos até meados dos anos 1930. Entre os mais conhecidos destes filmes está *Melodie der Welt*, de Ruttmann.³²

O quadro de referência para muitas destas atividades na interface entre vanguarda e modernidade foi internacional, aproximando a Europa Ocidental e a União Soviética: não foram precisamente nestes anos entre a introdução do filme sonoro e a intensificação dos regimes políticos que as esperanças estiveram mais altas por uma verdadeira aliança europeia do filme? Nunca antes ocorreu um intercâmbio animado de

³¹ Exemplos ilustrando este ponto com referência ao musical na Alemanha podem ser encontrados em Malte Hagener, Jan Hans (eds.): *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm, 1928–1938*. München: edition text + kritik 1999.

³² A síntese da indústria e do estilo de vida no cinema nazista também pode ser estudado em torno de materiais promocionais produzidos para propagar a Volkswagen e o projeto da Autobahn, que incluíam filmes de longa-metragem, noticiários, livros de imagem e artigos de revista, como Hartmut Bitomsky demonstra por meio de imagens de arquivo em *Reichsautobahn* (1985) e *Der VW-Komplex* (1989).

filmes e ideias, nunca antes houve tanta cooperação prática entre organizações relacionadas ao cinema: diretores de filmes independentes celebrados pela como Ivens, Ruttmann, e Piscator foram convidados pela Mezhraprom para filmar na União Soviética. Em Paris, filmes independentes foram mostrados em cinemas de arte (*Studio d'Ursulines*, *Studio 28*). Em Amsterdã e outras, grandes cidades holandesas, filmes foram exibidos pela Federação Holandesa de Filme, pela *London Film Society*, pela *Berlin Society of New Film (Gesellschaft Neuer Film)* e pelo movimento sindicalista alemão (*Volksverbandbewegung*), assim como outras iniciativas similares de vários países europeus. O periódico de língua inglesa *Close Up* foi publicado na Suécia, e em Amsterdã (1927-1931) e Rotterdam (1931-1935) o jornal da *Film League* naturalmente incluía artigos em alemão e francês. Lazare Wechsler (ele mesmo um imigrante polonês) e sua companhia Praesens-Film produziram filmes com Eisenstein e Ruttmann em Zurich, Berlim e Paris. Em Junho e Julho de 1929, Dziga Vertov viajou pela Alemanha, parando em Frankfurt, entre outras cidades, para um exibição de filmes no cineclube *Das Neue Frankfurt*, organizada por Ernst May, Mart Stam, e Ella Bergmann-Michel.

Depois de suas duas estreias no ano e o encontro em La Sarraz, Ruttmann também não terminou 1929 em Berlim mas foi a Paris em Novembro com objetivo de contribuir com o filme Abel Gance *Fin du Monde* como assistente e consultor. Conforme relatos, lá ele encontrou James Joyce, que só gostaria de confiar uma adaptação cinematográfica de *Ulysses* para Eisenstein ou Ruttmann.³³ Conhecido internacionalmente, tendo atingido o auge de sua fama, Ruttmann movia-se confortavelmente entre os círculos da vanguarda internacional. Em 1929, o internacionalismo e o progresso tecnológico, a arte moderna e a vida moderna ainda estavam bastante no ar. Klaus Kreimeier oferece um resumo abrangente deste momento histórico em torno de 1928 e 1929, um pouco antes da crise econômica atacar a Europa:

O fascínio tecnológico e a abertura para todas as facetas da sobriedade moderna, um interesse obsessivo pela atualidade e o momento presente, acompanhado do raciocínio científico e um entendimento pragmático da arte que enfatizava a educação e a melhoria de si, junto

³³ Ver Goergen, *Ruttmann*, p. 38.

com um desejo de assumir responsabilidade social, e prontidão para o engajamento político. [...] Um otimismo sem limites era o fermento comum; crença no progresso constante do processo histórico era um imperativo categórico.³⁴

Ruttmann foi sem dúvida uma figura líder entre os inovadores e experimentadores do que poderia ser chamado de “técnicas culturais da vida moderna”, ainda que não um artista politicamente engajado (no sentido de Brecht ou Eisenstein), nem uma figura política com ambições artísticas (como Speer ou Goebbels algum tempo depois), nem um diretor de filmes com uma visão de mundo, ao modo de Fritz Lang, F.W. Murnau, ou G.W. Pabst. Típica dele é a colaboração com diretores como Lang e Abel Gance, cujas filiações ideológicas são difíceis de determinar, mas também com diretores sem qualquer ambiguidade política como Sergei Eisenstein e Leni Riefenstahl.

O paradoxo pode ser mais de aparência que real mas não pode ser resolvido ao invocar a carga formalista com que Ruttmann fetichizava o meio e permanecia indiferente à ideologias. Ruttmann era um expoente inquestionável da Nova Sobriedade; ele se adequa ao tipo de personagem da “cool conduct” (Helmut Lethen) e é o representante excepcional da “estética transversal de contrastes e coincidências”. Uma explicação melhor desta posição é que ele queria manter-se firme na ideia de um “laboratório” e de “pesquisa e desenvolvimento” mesmo depois de várias “oficinas experimentais” dedicadas ao cinema se comprometerem com ideologias nacionalistas-totalitárias. Por outro lado, quando Ruttmann clama por uma “personalidade forte o suficiente para arriscar todos os comprometimentos sem degradar-se [e ...] elástica o suficiente para imiscuir-se nos quartéis gerais do inimigo”, ele estava escrevendo sua própria meta de trabalho.

3. Pintando com o tempo: Ruttmann e a fisionomia da curva

À luz de tais auto-avaliações pragmáticas no escopo da estrutura do final dos anos 1920, a percepção tradicional de Ruttmann apresenta uma imagem um tanto unilateral, senão distorcida, de sua posição no fulcro e na encruzilhada do modernismo cinematográfico. Com muita frequência ele é agrupado junto com aqueles que estavam

³⁴ Kreimeier, “Dokumentarfilm 1892-1992”, p. 394-395.

engajados na esquerda política no início na República de Weimar, apenas para mais ou menos cínica ou ingenuamente mudar de frente e aproveitar favores dos nazistas ou mesmo capitular com deleite. David Thomson, por exemplo, escreve: “Em vinte anos, Ruttmann conseguiu avançar de sua posição como um pioneiro do filme absoluto, abstrato para propagandista líder [...] do exército nazista-alemão. A “pureza” muito nutrida por Ruttmann foi desde sempre estéril, formalista, e apenas à espera de ser alistado por uma mensagem totalitária”.³⁵ Outra fonte de referência padrão, a *Enciclopédia Internacional de Cinema* de Ephraim Katz, oferece um veredito suave, enquanto ainda lamentando que “Ruttmann pôs seu talento à serviço da máquina de propaganda nazista nos anos trinta”.³⁶ Ambos autores mantem a lenda de que Ruttmann foi fatalmente ferido no campo de batalha oriental durante a filmagem de seus filmes de propaganda, quase como se isso fosse uma punição por sua traição artística.

A história do cinema alemão lembra Ruttmann como um pioneiro e desbravador do filme abstrato e do *Querschnittfilm* ('filme transversal'), e até recentemente, o resto de sua obra permanecia amplamente desconhecida e inacessível,³⁷ com exceção da série de filmes *Opus* (I-IV, 1919-1925) e do arquetípico filme de cidade *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927). No corpo de sua obra inteira, todavia, estes filmes compreendem apenas uma fração de sua produção em trinta anos de atividade artística. Mesma em sua aparente mudança de lado, que o levou à assistência de Leni Riefenstahl em *Triumph des Willens* (Triunfo da Vontade) (1934) e os filmes de propaganda *Deutsche Waffenschmiede* e *Deutsche Panzer* (ambos de 1940), não aconteceu tão suavemente quanto pode sugerir o desenho de uma linha reta “do expressionismo ao fascismo”.³⁸ Por trás dela encontram-se não apenas uma inteligência e personalidade extraordinariamente complexa mas também mudanças nas políticas fílmicas e históricas cujo impacto só pode talvez ser melhor compreendido de uma perspectiva atual. Os anos 1929 e 1930 são particularmente decisivos neste: a controvérsia em torno do filme sonoro por um lado e os sentidos do filme abstrato por outro mostram-se especialmente iluminadores.

³⁵ David Thomson, *A Biographical Dictionary of Film*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, p. 659.

³⁶ Ephraim Katz, *The International Film Encyclopaedia*. London: Macmillan, 1982, S. 1006.

³⁷ Ver Michael Cowan, *Walter Ruttmann and the Multiplied Image*.

³⁸ Este também é o subtítulo de uma série de ensaios sobre Ruttmann de Hans Jürgen Brandt: “Walter Ruttmann: Vom Expressionismus zum Faschismus, Teil 1-3”. *Filmfaust*, Nr. 49-51, 1985/86.

Voltando a sua obra artística como um todo, Ruttmann não foi certamente um gênio universal, e tampouco foi um artista completo, mas mais um funcionário de muitos mercados. Ele sentia-se em casa em várias mídias e tendências, movimentos e gêneros, sempre com perícia profissional profunda – se aparentemente eclética. Ele foi um pintor que experimentou sucessivamente com elementos formais do impressionismo, do expressionismo, do cubismo e do futurismo.³⁹ Ele desenhou cartazes e compôs música e criou peças de teatros e animações publicitárias. Nos domínios do filme, ele conhecia bem os curtas publicitários (os antecessores dos comerciais de hoje). Ele foi assistente de outros diretores em projetos relativamente comerciais que tinham seqüências de animação ou colocou seu conhecimento a sua disposição (Fritz Lang, Paul Wegener, Lotte Reiniger, Abel Gance); filmou documentários, filmes institucionais e de propaganda; e foi bem-versado tanto em filmes abstratos (animação) e figurativos (ação ao vivo). Contudo, Ruttmann não foi de forma alguma um diletante. Pelo contrário, sua obra apresenta uma coerência que sugere várias inclinações particulares e obsessões temáticas. Com respeito a seu senso de forma, ele tinha uma assinatura inconfundível e que o tornou severo – mas somente em seu estilo.

Ruttmann começou sua carreira como proponente de uma concepção “modernista” rigorosa da nova arte cinematográfica. Ele já estava lutando contra o chamado *Autorenfilm* (com seu forte pedigree literário) antes do final da Primeira Guerra Mundial. Por exemplo, ele comparava filmes do diretor-autor Paul Wegener com uma “boa salsicha – recheada com as mais requintadas delícias – mas todavia um pedaço e intestino”.⁴⁰ Ele argumentou que uma “obra de arte só pode se ganhar corpo quando é nascida das possibilidades e exigência do material propriamente dito”.⁴¹ Em consequência,

As leis da cinematografia estão mais proximamente relacionadas daquelas da pintura e da dança. Seus meios de expressão são: formas, superfícies, luzes e escuridão, com todos os conteúdos atmosféricos inerentes, mas especialmente o movimentos destes fenômenos óticos, e as transformações temporais de uma forma em outra. [O filme] é uma arte visual cuja unicidade e raízes estéticas não são pertinentes ao

³⁹ Ver as ilustrações em Jeanpaul Goergen (ed.), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin/West: Freunde der deutschen Kinemathek 1989.

⁴⁰ Walter Ruttmann, “Kunst und Kino”, 1917, citado em Goergen (ed.) 1989, p. 73.

⁴¹ Ibid.

resultado final, mas revelam-se pelo devir e vir a ser de uma revelação após outra.⁴²

Tal concepção da forma cinematográfica – metaforicamente alinhada com música, movimento, dança e revelação – identificam as obras de Ruttmann como ‘composições’ que criam filmes ‘abstratos’. Intitulados *Opus I-IV*, seus primeiros filmes falam de ritmo, por exemplo, ele escreve, “as ações atingem um crescendo por meio do ritmo cumulativo, gerado pela sucessão de cenas individuais, e da progressão de tomadas que variam em comprimento, duração, escuridão e brilho... e por mil outras possibilidades, proximamente relacionadas, quando alternando luz e sombra, fixidez e movimento”.⁴³ Ruttmann tornou-se mundialmente famoso com um filme que assume a palavra “sinfonia” em seu título, cuja ideia básica a “performance consistente do desafio rítmico-musical do filme”, considerando que um filme é “a organização rítmica do tempo através de meios óticos”.⁴⁴

No início dos anos 1920, a abstração ainda era percebida como uma arma política, já que ela evitava as práticas contaminadas do realismo representacional e portanto sinalizava com uma oposição à indústria comercial do cinema. A crítica ao formalismo como apolítico ainda não tinha ganhado voz, de forma que a *Dutch Film League* podia celebrar os experimentos formais de Ruttmann e os hinos revolucionários de Eisenstein numa exibição conjunta, afirmando paralelos e correlação entre os dois cineastas.⁴⁵ Em Berlim, em contraste, a esquerda criticou severamente o filme *Sinfonia da Metrópole*, atacando sua sociologia transversal (ao invés de denunciar a sociedade de classes) e sua estética superficial (ao invés de observar a realidade de base).⁴⁶

O próprio Ruttmann enfatizou que, em seus filmes, ele não estava preocupado com o formalismo nem com a abstração em si. Ele já havia formulado uma de suas crenças estéticas mais importantes em 1920 – aquela relativa à “fisiognomia da curva”. Todavia, ele também afirmou claramente que era necessário certo nível de abstração

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Walter Ruttmann, “Berlin? – Berlin!” *Der Filmspiegel*, Nr. 5, Mai 1927, citado em Goergen 1989, p. 79.

⁴⁵ Tom Gunning fala neste contexto de uma “equivalência entre música e filme”, em C. Linssen, H. Schoots, T. Gunning: *Het gaat om de film!*, 1999, p. 227.

⁴⁶ Ver Siegfried Kracauer “Wir schaffen’s” *Frankfurter Zeitung* vom 17.11.1927, reimpresso em: Idem: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, p. 404–405.

para retratar a natureza da experiência tecnologicamente mediada e da concepção mecânica do tempo que regula e regular a vida urbana:

O caráter especificamente temporal [da vida intelectual moderna] é principalmente extraído através do “tempo” de nossa época. O telégrafo, os trens expressos, a estenografia, a fotografia, as prensas de alta velocidade e assim por diante não são avaliadas como aquisições culturais por e nelas mesmas; elas impliquem uma velocidade de transmissão exponencialmente crescente dos resultados mentais (*geistige Resultate*). [...] Mas já que esta superabundância [...] massacrante não permite a manipulação direta, não associativa, intuitiva dos achados mentais, e um entendimento por meio de analogia é inadequado, surge a necessidade de um estado mental inteiramente novo. E este novo estado mental emerge do fato de que, em consequência do aumento na velocidade com que partes individuais de dados são liberados, a atenção deve mudar de conteúdos e dados individuais para a captura dos desenvolvimentos todos através dos quais pontos separados formam uma curva e podem ser percebidos como fenômenos que acontecem em tempo [real]. É esta fisiognomia temporal da curva pega no processo de contínuo devir, e não a contiguidade rígida dos pontos isolados que devem ser objetos de nossos esforços.⁴⁷

Portanto, “pintar com o tempo” modela segmentos e momentos em “curvas”, o que, em contraponto à linha gráfica, não apenas conecta pontos mas torna-se simultaneamente presente em múltiplas dimensões conforme incha, expande, cresce, e desaparece. Alfred Kerr ofereceu uma paródia amigável deste método em sua resenha do filme *Opus*:

Pensa-se em imagens expressionistas. Mas elas não se movem. Os paraísos luminosos de Chagall permanecem rígidos. O Futurismo cintilante da maioria dos parisienses atuais fossiliza-se sem vida — no âmbito do quadro. Mas aqui as coisas passam velozes, nadam, queimam, ascendem, impulsionam, incham, deslizam, saltitam, murcham, fluem, intumescem, barram; desdobram, arqueiam, alargam, decaem, rolam, encolhem, espalham, inclinam, levantam, preenchem, esvaziam, distendem, desviam, florescem e esfarelam.⁴⁸

Virginia Woolf viu algo semelhante no *Cabinet des Dr. Caligari* (*O Gabinete do Doutor Caligari*), ainda que ela o tenha levado mais a sério “uma sombra em forma de larva subitamente aparece num canto da tela. Ela inchou a um tamanho imenso, estremeceu, abaulou, e afundou novamente em estado de nada. Por um momento ela

⁴⁷ Walter Ruttmann, “Malerei mit Zeit” (1919/20), citado em Goergen 1989, S. 74.

⁴⁸ Resenha de Alfred Kerr de Lichtspiel *Opus 1*, *Berliner Tageblatt*, citada em Goergen 1989, p. 99.

parecia corporificar alguma doença imaginária monstruosa do cérebro de um lunático. Por um momento parecia que ela podia ser transmitida com mais eficiência por formas que por palavras. A larva que treme monstruosa parecia ter medo de si, e não expressar a afirmação ‘Eu tenho medo’”.⁴⁹

Nas abordagens da obra de Ruttmann, fala-se primariamente de contraponto, montagem, e arranjo rítmico, ainda que ele estivesse simultaneamente preocupado com outras coisas, nomeadamente com o princípio maquínico enquanto tal (derivado dos filmes de montagem das vanguardas francesa e russa), a conjugação das partes, um princípio suplementar àquele da “curva”.⁵⁰ Ruttmann, a respeito de editar *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*:

Ao editar, eu me tornei consciente do quão difícil é realizar a curva sinfônica que tinha imaginado. Muitas das tomadas mais belas tiveram que ser eliminadas já que eu não pretendia formar um livro de imagens, mas sim algo como a estrutura de uma máquina complicada que só pode vir à vida quando cada pequena partícula encaixa em outra com a precisão mais exata. [...] Após cada tentativa de edição, eu via o que faltava, lá uma imagem para um crescendo suave, aqui um andante, uma pequena estridência ou tom sibilante, e então eu decidia novamente o que tinha que ser filmado e que motivos era preciso buscar.⁵¹

Ao componente gráfico pertence o ritmo, ao ritmo a música, à música o volume escultórico, e ao volume a dimensão temporal da curva. Sendo este o caso, também torna-se claro porque ele tinha que posicionar-se contra o “filme absoluto” em Fevereiro de 1928: para proteger suas posições e filmes do tipo errado de apropriação, como segue:

Faz-se realmente bem ao filme quando pressiona-se avidamente por sua purificação artística? Entende-se realmente o cinema quando deseja-se dele o destina da música absoluta, por exemplo? Ele deveria migrar para salas de concerto vazias, monasticamente destilando-se para uma pequena comunidade de estetas de intelectualizados que protegem sua “pureza” de estrutura? [...] O filme é — Graças a Deus! — não só uma expressão artística mas também, e sobretudo, um assunto *humano-social*! Ele é o maior lutador pelo [...] espírito que hoje faz o jazz ‘mais

⁴⁹ Virginia Woolf, “The Cinema» (1926). *Collected Essays*. London: Hogarth Press, 1966, p. 270-271.

⁵⁰ Rudolf Kurz capturou isto bem em sua resenha de *Melodie der Welt*: Não há caos ou desordem arbitrária, as imagens editadas de alguma maneira se pertencem, e há um arco dramático claro em sua sequência. Seja descobrindo ou criando relacionados percebidos obscuramente entre estas imagens que não são tangíveis, mas apenas percebidas: esta é a arte de Walter Ruttmann. Os princípios são similares àqueles dos melhores filmes de montagem russos, mas mais restritos, limitados em seus efeitos pela objetividade do material. Todavia esta justaposição de imagens que ora ecoam umas às outras ou demonstram contrastes agudos dão um sentimento de fluxo à ação que prende o espectador e retém seu interesse.” *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 61, 13.3.1929, citado em Goergen 1989, p. 127.

⁵¹ Walter Ruttmann, “Wie ich meinen Berlin-Film drehte”. *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 241, 8.10.1927, citado em Goergen 1989, p. 80.

importante' que uma sonata, o pôster 'mais importante' que um quadro. [...] *A arte não é mais uma abstração — ela é uma declaração!*⁵²

Este trecho reitera a autodefesa que Ruttmann já tinha declarado quando disputando o financiamento para o filme *Berlin*, tendo argumentado que o filme abstrato não fosse visto nem como esotérico nem como um abandono da realidade material do engajamento humano-social:

É provavelmente surpreendente que eu seja a pessoa promovendo a popularidade e a acessibilidade do filme já que, com meus incontáveis filmes 'absolutos, criei obras que [...] só são apreciadas por uma fração do público. [...] Mas] precisamente esta ênfase de bastante consistência nas regularidades rítmicas e dinâmicas do filme, como elas uma vez deram-se nas minhas sequências de imagem em movimento 'absolutas', já esta sendo adotada e integrada na composição cinematográfica em geral como um pré-requisito auto evidente. [...] Hoje o braço Europeu da *Fox Film Corporation* me apresenta a tarefa de demonstrar a viabilidade de minhas visões cinemáticas por meio de bons filmes, puramente 'materiais'.⁵³

Evidentemente, já desde meados dos anos 1920, uma tensão entre abstração e materialidade, entre arte de elite e universalidade, entre o "laboratório" e o "comentário humano-social" percorre consistentemente as declarações públicas de Ruttmann. Em uma chave diferente, reencontramos uma tensão entre modernismo e modernização que, no caso de Ruttmann, não emerge no nível da forma e do conteúdo mas manifesta-se como um conflito entre arte e sociedade, entre o autor e sua audiência, e portanto reflete o respectivo equilíbrio de poder entre produção e difusão não indústria cinematográfica. Apenas por este motivo ele teve que dar boas vindas ao filme sonoro, já que ele viu como ele gerou uma nova conexão entre segmentos diversos de público e como as redes colaborativas e competitivas entre diferentes indústrias midiáticas expandiram as forças produtivas do cinema e suas possibilidades de uso social.

4. "O filme sonoro é o tema do dia" – os anos fundamentais: 1929-30

"O filme sonoro é o tema do dia. O filme sonoro inflama paixões, estimula discussão, e só brevemente teve que enfrentar pontos de vista desdenhosos e

⁵² Walter Ruttmann, "Die absolute Mode". In: *Film-Kurier*, 3.2.1928, citado em Goergen 1989, p. 82.

⁵³ Walter Ruttmann, "Mein neuer Film". In: *Film-B.Z.*, 9.7.1926, citado em Goergen 1989, p. 78.

excitados”.⁵⁴ Como localizar Ruttmann no contexto da revolução do filme sonoro e da vanguarda cinematográfica europeia? E como estes dois contextos, por sua vez, posicionam-se nas zonas de conflito da política social, propaganda política, publicidade industrial, e posicionamento de marcas? Em 1929, Ruttmann tornou-se uma franquia e sua autoimagem era de alguém a quem finalmente – depois de dez longos anos de experimentação e relativo *status* marginal – todas as possibilidades, e portanto “o mundo”, mantém-se abertas. Ele tinha ganho a vida com financiamentos para filmes promocionais, desde 1922. Mas em 1929, com a emergência do filme sonoro, ele rompeu rotas com a publicidade. Como gesto de despedida, ele tomou sua ideia de laboratório e aplicou ao filme publicitário (talvez Julius Pinschewer tenha lhe propiciado o ambiente de trabalho que chegou mais perto desta ideia), manifestando esperança de que, pela obtenção de novos patrocínios, ela poderia “fornecer ao filme novos recursos e impulsos”.⁵⁵

No início de 1929, Ruttmann era – ao lado do triunvirato soviético Eisenstein, Pudovkin e Vertov – provavelmente o diretor de vanguarda mais famoso na Europa. A *Dutch Film League* o convidou para Amsterdam pela temporada, e Joris Ivens o visitou em Berlin para observá-lo trabalhar. Em janeiro de 1929, Ruttmann escreveu em *Film und Volk*:

No momento, estou ocupado com a produção de meu primeiro filme sonoro para a Tri-Ergon. [...] Meu filme abrange o serviço de transmissão alemão e acontece em todas as suas estações de transmissão com objetivo de delas conduzir acústica e visualmente as mais belas regiões do Reich Alemão. Os serviços de transmissão sem imagem e os filmes mudos são duas antíteses que, quando jogadas uma contra outra, aproximam-se do conceito de filme sonoro.⁵⁶

O conceito de sinergias multimídia que cruza e atrai opostos é estabelecido aqui para, por um lado, esboçar o aparato de propaganda de mobilização geral que usa os meios modernos de transmissão para criar a nação como uma comunidade imaginada. Por outro lado, Ruttmann tem consciência que o potencial eletrizante inerente às complementaridades competidoras do cinema e do rádio – uma característica típica dos primeiros filmes sonoros, conforme examinado em mais detalhe anteriormente.

⁵⁴ Walter Ruttmann, “Prinzipielles zum Tonfilm”. *Film und Volk*, 2, Dez. 1928, citado em Goergen 1989, p. 83.

⁵⁵ Walter Ruttmann, “Moderne Werbung im Film”. In: *Film-Kurier*, 10.8.1929, citado em Agde, *Flimmernde Versprechen*, p. 33.

⁵⁶ Walter Ruttmann, “Prinzipielles zum Tonfilm II”, *Film und Volk* 2,2, Dec.-Jan. 1928/29, citado em Goergen 1989, p. 83-84.

O conceito de Ruttmann de filme sonoro é consistentemente multimídia e decididamente contrapontístico. Ele vê o filme sonoro como a continuação de procedimentos e estratégias combinatórias que originalmente os conduziram da pintura, da arquitetura e da música para o cinema, mas ele também o enxerga como uma ruptura radical com o filme mudo e não seu “aperfeiçoamento”:

O filme sonoro não tem o objetivo, por exemplo, de destravar a língua do filme mudo. Do princípio, é preciso ficar claro que suas leis não tem quase nenhuma relação com as do filme mudo. Existe uma situação completamente nova. O movimento fotografado de imagens é acoplado ao som fotografado. [...] O contraponto, contraponto acústico-ótico, deve ser o alicerce de toda composição fílmica sonora. A batalha entre imagem e som, sua fusão ocasional, que então colocar uma contra outra, novamente.⁵⁷

Ele argumenta de forma ainda mais clara a favor do relacionamento dialógico entre imagem e som, obtidos pelo princípio de eclipse, omissão e interferência, em oposição àqueles de redundância e mimese:

A imagem não pode ser reforçada pelo som colateral. Isto constituiria certamente um enfraquecimento, como uma desculpa preguiçosa que alguém tenta lançar por meio de dois argumentos diferentes. O princípio de contraponto que modela o filme sonoro, todavia, colocaria de forma consciente as duas formas de expressão apartadas uma da outra – imagem e som em laço conceitual. Por exemplo: você ouve uma explosão – e vê: o rosto aterrorizado de uma mulher. Você vê: uma luta de boxe – e ouve: a multidão clamando. Você ouve: um violino queixoso – e vê: uma mão ternamente afagando outra.⁵⁸

Ele permanece fiel a si mesmo quanto aos princípios básicos do modernismo quando ele insiste na concepção vanguardista, imanente, específica ao mesmo do material e a estende ao filme sonoro, mesmo que o último passe a existir precisamente através da combinação de várias tecnologias e mídias:

A efetividade do filme sonoro depende apenas de uma manipulação sistemática que é apropriada a seu material. É portanto semelhante esperar que chaminés não sejam feitas de madeira, que bancos de salão não sejam feitos de tijolos, ou que as capitulares Coríntias não sejam feitas de ferro fundido.⁵⁹

⁵⁷ Walter Ruttmann. *Film und Volk*, 2, Dez. 1928.

⁵⁸ *Illustrierter Film Kurier*, Nr. 1115 *Melodie der Welt*, citado em Goergen 1989, p. 84.

⁵⁹ *Filmtechnik*, 27.4.1929, cited in Goergen 1989, p. 85.

Esta demanda de fazer justiça à materialidade leva à uma das obras mais interessantes de Ruttmann, a “dramaturgia sonora” *Weekend*, que é realizada em fevereiro de 1930 aos auspícios da Companhia Nacional de Radiodifusão Alemã. Todavia, este “filme sem imagens” também mostra em forma de protótipo as aporias que marcar a carreira posterior de Ruttmann, ou melhor, que emprestam à sua carreira sua indeterminação ostensiva, suas fraturas, e sua mudança de lados peculiar.

5. 1929 *Melodie der Welt*

Ruttmann já tinha dado seus primeiros passos nos territórios do filme sonoro com o filme em três *Deutscher Rundfunk / Tönende Welle*, de 1928, produzido pela Tri-Ergon-Musik AG para a Companhia Nacional de Radiodifusão Alemã. Em 31 de agosto de 1928, a estreia mundial da versão com cortes causou sensação a abertura da International Radio Exhibition em Berlim. Estreias posteriores em diferentes cidades fizeram grande sucesso. Este filme, hoje presumido perdido, constitui-se essencialmente de paisagens urbanas na extensão entre Königsberg e Cologne, de Schaffhausen à Hamburg, em que tecnologia e tradição continuam a se confrontar: em Leipzig, por exemplo, nós vemos, junto ao Monumento à Batalha das Nações (*Völkerschlachtdenkmal*), a estação central de trem e uma imprensa rotativa; em Munique, a gondola Kreuzeck e a dança popular *Schuhplattler*; em Colônia, a catedral em Wuppertal e a ferrovia suspensa; em Berlim, a recém construída Casa de Radiodifusão (*Haus des Rundfunks*) junto a um parque de diversões e a Potsdamer Platz. As cachoeiras do Reno em Schaffhausen foram saudadas como uma “sensação acústica e ótica excepcional”, a respeito de que os críticos comentaram que seu “som empresta uma imagem corpórea mais vívida e vitalidade ampliada”.⁶⁰ Os críticos geralmente louvavam o uso do som e da montagem de Ruttmann, que não fazia concessões aos patrocinadores que financiavam e encomendavam o filme: “Sempre que Walter Ruttmann como diretor, ignorando os interesses do rádio e da publicidade, põe-se a serviço de uma apresentação documental dos eventos atuais e fenômenos contemporâneos, [...] nós vislumbramos os rumos do noticiário fílmico sonoro (*Wochenschau*)”.⁶¹

⁶⁰ Anon, “Deutscher Rundfunk”. In: Licht-Bild-Bühne, Nr. 211, 1.9.1928, reimpresso em Goergen, *Ruttmann*, p. 125.

⁶¹ Hans Sahl, *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 411, 2.9.1928.

As viagens de campo através da Alemanha foram empreendidas por uma equipe de filmagem da Tri-Ergon, sem o diretor. Conforme a metragem chegava em Berlim de todas as partes do país, Ruttmann montava o filme conforme os seus princípios de montagem transversal (*Querschnitt*). O motivo para esta divisão de trabalho, em particular, era presumivelmente o curto intervalo de tempo disponível, já que não se passaram mais que seis semanas entre o começo das filmagens em 16 de Julho e o término do filme no final de Agosto. Além disso, Ruttmann estava menos interessado em tomadas individuais que na combinação de várias filmagens isoladas, a montagem, de forma que ele não considerava sua presença em locação essencial. Os mesmos princípios e práticas lhe serviram em seu filme posterior.

Melodie der Welt foi um filme montado por Ruttmann a partir de material mudo de uma expedição de filmagem ao redor do mundo a bordo do navio “Resolute” (conduzida sob direção do Dr. Heinrich Mutzenbecher da Hapag) assim como obtida de metragem de noticiários igualmente mudos. O anúncio deste filme como “o primeiro filme sonoro de longa metragem” é paradoxal, já que a trilha foi criada e gravada praticamente toda em estúdio. Como diretor e editor, Ruttmann tentou obter o resultado ótimo a partir destas circunstâncias longe de perfeitas. Nesta ocasião, ele desenvolveu seu conceito de implementação esparsa do som natural (*O-Ton*), não menos porque tinha pouco som natural à disposição. Mas esta restrição criou sua própria estética minimalista. Em *Melodie der Welt*, segundo Rudolf Kurtz, que fez uma crítica da primeira versão, “o caráter sonoro do filme manifesta-se primariamente por estar restrito à ilustração fotográfica do acompanhamento musical”.⁶²

Outro resenhista surpreendeu-se por notar o seguinte: “Durante o primeiro ato, nós já tínhamos nos esquecido que nos fora prometido o primeiro grande filme sonoro e falado alemão. Ao invés, nós vimos um filmes que nos movia efetivamente com seus silêncios intensos e montagem única.”⁶³

Portanto, em certo sentido *Melodie der Welt* é um filme sonoro ilustrado com imagens, assim como *Weekend* é um filme sonoro sem imagens. Os franceses foram os primeiros a fazer de *Melodie* um filme historicamente importante porque ele aplicava ao som os princípios russos de montagem. Foi René Clair quem – depois de *Sous les*

⁶² Rudolf Kurtz, “Die Melodie der Welt”. *Licht-Bild-Bühne*, 13.3.1929.

⁶³ H. P., “Die Melodie der Welt”. *Vossische Zeitung*, Nr. 65, 13.3.1929

toits de Paris (1930) tornar-se um sucesso na França após sua turnê triunfante pela Alemanha – retribuiu o louvor e declarou o filme de Ruttmann (ao lado dos experimentos sonoros de Walt Disney) “verdadeiras fontes de inspiração do filme sonoro” que “[o] ensinaram o que o som pode fazer pela imagem”.⁶⁴ A este respeito, seria interessante examinar até que ponto as montagens sonoras audaciosas de Fritz Lang em *M* ou G. W. Pabst em seus primeiros filmes sonoros tomaram Ruttmann (por meio de René Clair) como modelo.⁶⁵

Se, num primeiro olhar, o tema de *Melodie der Welt* parece sobressair-se na história dos primeiros filmes sonoros, de uma perspectiva diferente, ele insere-se num dos gêneros mais populares da época: o filme exótico de expedição.⁶⁶ Na brochura oficial do filme, é feita a afirmação de que se encontrará no filme “o resumo, a ideia servida por uma rota de navio que espalha-se pelo Globo. Quando a espada descansa, pesquisa e economia dão-se as mãos. Os homens florecem sob os raios calorosos da paz. Não é a raiz da discórdia muitas vezes apenas o mal-entendido quanto ao outro? Ignorância procria ódio, entendimento procria amor”.⁶⁷ Apesar desta afirmativa de entendimento universal, implícita na ideia de subjugar o mundo inteiro primeiro à câmera-olho e então à montagem de Ruttmann esconde-se um gesto particularmente colonial, quando todos acontecimento, coisas e pessoas estão subordinados a um único e mesmo princípio. Numa virada universalista, Ruttmann primeiro transforma a cidade numa sinfonia, depois o mundo inteiro numa melodia, como se o conceito de sinfonia pudesse ser o único critério organizador capaz de propiciar ao filme seu devido meio: “[o] filme, que é composto dos elementos artísticos e tecnológicos mais heterogêneos, só será verdadeiramente fílmico quando ele unificar, como uma grande composição sinfônica, todas as leis contrapontísticas, óticas e acústicas em sua partitura”.⁶⁸ Esta manipulação essencialista do meio, típica da vanguarda, esforçou-se para unir as partes desiguais num tudo homogêneo, sujeitar o mundo todo a um princípio organizador. Esse gesto totalizante em nome da unificação já levanta a questão da apropriação, e

⁶⁴ René Clair, “Dank an die deutsche Presse”. *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 112, 12.5.1931, reimpresso em Malte Hagener (ed.): *Als die Bilder singen lernten. Materialien zum 11. Internationalen Filmhistorischen Kongreß*. Hamburg: CineGraph 1998, p. 17.

⁶⁵ Noël Carroll argumenta que os primeiros filmes sonoros de Lang e Pabst ambos utilizam a montagem em contraponto de Eisenstein e o princípio de continuidade realista de Bazin: “Lang and Pabst: paradigms for early sound practice”. In: Elisabeth Weis, John Belton (Eds.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press 1985, p. 265–276.

⁶⁶ Ver os ensaios agrupados em Jörg Schöning (Red.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland, 1919–1939*. München: edition text + kritik 1997.

⁶⁷ Heinrich Mutzenbecher, *Melodie der Welt*. Ein Präludium zum ersten deutschen Tonfilm. Hamburg: Hapag [1929], p. 2.

⁶⁸ Walter Ruttmann, “Auch Eisen kann Filmstar sein” (‘even iron can be a film star’ 1937), citado em Goergen 1989, p. 93.

com ela algumas questões que desde então vieram à tona em torno dos filmes de *found-footage*. Porque não podemos dizer que *Melodie der Welt* não é apenas o primeiro filme sonoro mas também o primeiro filme de *found-footage*?⁶⁹

Algo mais também esta em jogo. Klaus Kreimeier desenvolveu a tese de que “o discurso moderno da autenticidade das mídias surgiu de uma interação entre as tecnologias avançadas da indústria ótica e a noção fetichizada de precisão conforme desenvolvida pelas ciências naturais”.⁷⁰ A montagem de Ruttmann, de precisão inspirada pela engenharia, junto com os desenvolvimentos tecnológicos que ele desejava promover – de forma bastante literal em suas patentes de aplicações e figurativamente em sua ideia de “laboratório” – podem ser vistas como precisamente incorporando o discurso de autenticidade a que Kreimeier refere-se. A mesma atitude modernista que pode ser encontrada em Ezra Pound ou Bert Brecht – que a combinação de destreza e habilidades adquiridas através do treino e de um comércio, quando auxiliadas pelas tecnologias mais avançadas é capaz de revelar a verdadeira natureza das coisas – permeia toda a obra de Ruttmann. Sujeitar o mundo a um único princípio formal, executado com artesanaria e precisão para atingir uma essência autêntica é, no caso de *Melodie der Welt*, uma de suas características mais impressionantes. Consequentemente a crítica persistente do formalismo já mencionada: “[Ruttmann] só vê conexões formais, [ele] só é capaz de ver conexões formais. [...] Desta forma, de qualquer modo, o vazio interno do filme é compensado pelo sistema externo em sua execução”.⁷¹

Todavia, ao invés de castigar Ruttmann por seu formalismo vazio ao considerá-lo um protótipo do engenheiro, a lacuna entre o modernismo (artístico) e a modernização (técnica) estreita-se mais uma vez, já que o engenheiro circula entre as ciências abstratas, como a matemática e suas aplicações práticas. Até é possível dizer que atribui-se ao engenheiro a capacidade de dar forma material a pensamentos imateriais mas também de transformar a materialidade crua em um construto que desmaterializa sua própria base material ao fazê-lo funcionar em outra dimensão. A transformação de humanidade plena – observada no mundo inteiro em suas ações, rituais, buscas domésticas, sua obra e lazer, seu pesar e prazer –, feita por Ruttmann

⁶⁹ Thomas Elsaesser, “Ethics of Appropriation – the found footage film between archive and Internet”, *Found Footage*, edição 1, October 2015, p. 30-37

⁷⁰ Klaus Kreimeier, “Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen”. In: Schöning, *Triviale Tropen*, p. 48.

⁷¹ Huldermann, “Melodie der Welt”. *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 14.3.1929.

emendando em um longa-metragem mais ou menos 16.000 metros de material desconexo de expedições no filme de 1.500 metros que é *Melodie der Welt*, é apenas um dos lados de sua atividade de engenharia. O outro lado é que Ruttmann sempre viu nos objetos materiais – sejam eles fábricas ou cidades, pessoas ou lugares, corpos ou sons – seu potencial para relações abstratas e portanto para novas combinações. O engenheiro em Ruttmann também autentica sua afinidade percebida e filiação à vanguarda russa: sua posição e personalidade estão alinhadas especialmente com a celebração construtivista do artista como engenheiro que organiza materiais objetivamente e que produz suas obras com a mesma precisão e proficiência técnica que faria com qualquer outro objeto fabricado.

A analogia com o engenheiro matiza uma luz diferente também na questão da independência da área de filmes. Observado da perspectiva das circunstâncias de produção, *Melodie der Welt* foi um filme financiado não diferentemente de *Das Stahltier*, de Willy Zielke (financiado pela companhia nacional ferroviária da Alemanha) ou *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl (para o NSDAP). Também o foram *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (financiado pela *Canadian fur traders*) e *Song of Ceylon*, de Basil Wright (pelo *UK Empire Marketing Board*). A dicotomia entre vanguarda e indústria é portanto enganosa – o que os artistas modernos hostilizavam era a manipulação conservadora do meio pela indústria do filme. No caso de *Melodie der Welt*, a *Hamburg American Line* queria garantir que suas viagens fossem anunciadas, assim como a *Tobis Film* queria promover o uso do som. Juntas, as empresas produziram o filme para seu benefício mútuo. Nenhum dos financiadores esperava gerar lucro pelo filme quando exibido nos cinemas. Pelo contrário, eles buscavam gerar barulho, chamar atenção e estimular discussão tanto sobre o filme sonoro quanto o turismo pelo mundo. Era uma questão de explicitamente vincular uma nova mídia à modernização tecnológica nos transportes. Ao fazê-lo, os fabricantes de equipamento, ou seja, a indústria de engrenagens, teve que virar os produtores nos novos meios contra os criadores de filmes, encontrando seu apoio mais imediato entre a vanguarda artística.

Se, na maior parte, apenas os filmes abstratos de Ruttmann, *Opus* e seu *Berlim: Sinfonia da Metrópole*, permanecem nos livros de história, enquanto o resto de sua obra

é geralmente tratado sob o signo do oportunismo político, isto também acontece pela maneira como os movimentos de vanguarda foram historicizados e canonizados, frequentemente aderindo à uma divisão direita-esquerda rígida, politicamente inclinada. Todavia, o fator unificador entre os 'ismos' do primeiro terço do século vinte foi sua empreitada anti-institucional, seu ímpeto em desafiar o impulso artístico burguês em si. Independência, entre estes cineastas, portanto, referia-se muito mais à sua independência relativa às formas artísticas de seu tempo que implicava independência financeira de financiamentos, contratos, ou patrocínio.

6. O autor de filmes e o financiamento: Ruttmann e a indústria

"*Tönende Welle*, de Walter Ruttmann", Hanns Horkheimer escreveu no *Berliner Tageblatt* em 1928, "foi filmado como um filme financiado para a Exposição Alemã de Rádio. Se apenas todos os filmes independentes demonstrassem tal liberdade intelectual!" Na discussão sobre documentário na Alemanha Ocidental depois da Segunda Guerra Mundial, de que participaram, acima de todos os diretores, Alexander Kluge, Christian Rischert, Klaus Wildenhahn, Jean-Marie Straub, e (através de publicações póstumas) Hans Richter, o filme financiado era por definição a perda da graça dos cineastas. Kluge em particular, com seu ditado sobre o "cativeiro Babilônico", inaugurou uma dicotomia afiada entre a objetividade do documentário e a escravidão do filme financiado. Uma citação contemporânea como a de Horkheimer dá voz a uma posição diferente. Entre esta citação e a discussão do pós-guerra encontra-se o trauma histórico da cultura e dos filmes de propaganda nazista, mas é precisamente por isto que é importante observar mais de perto a constelação da indústria (ou estúdios) cinematográfico, os filmes publicitários e os filmes transversais como antecedentes do noticiário sonoro por volta do ano de 1929.

Pouco depois de sua visita à Federação Holandesa de Filme, Ruttmann publicou um artigo em que abordava o relacionamento entre estas organizações e a economia do filme comercial:

Dois adversários grotescos! A poderosa indústria – na medida em que, até o momento, mesmo consciente da existência desta rivalidade – sorri. E estranhamente: a outra parte também sorri. Quem vai rir por último? A indústria, claro. Pois ela vai finalmente ser a *indústria* que engole seu oponente, digere e nutre-se dele. Mas a parte engolida também ficará

satisfeita, porque no fundo era precisamente o que ela queria. Ela queria obrigar-se ser engolida e, acima de tudo, esta digestão. Ela certamente alcançará isto.

É possível ver esta declaração não apenas como um comentário sobre o relacionamento entre os cineclubes de vanguarda europeus e a indústria cinematográfica mas também uma declaração programática. É uma avaliação esperta, apesar de cínica, da posição dos cineastas quanto às condições gerais de produção. De maneira estranhamento profética, Ruttmann descreve aqui seu próprio destino, pois mesmo ele, que na época desta publicação ainda era preocupando-se de forma relativamente independente com experimentalismos, aparentemente deixou-se engolir pela indústria. Esta digestão reconhecidamente tomou uma forma bastante diferente do que ele talvez imaginou na época: afinal, a partir de 1933, a própria indústria cinematográfica deparou-se com forças completamente mais fortes, de forma que a aceitação desejada por Ruttmann de seu papel como isca para a indústria só poderia ter erigido um sorriso.

Todavia, mesmo este estado de coisas era mais complicado. Como estava aparente nos comentários já mencionados sobre personalidades autorais “elásticas” capazes de “disfarçarem-se dentro dos quartéis gerais adversários”, Ruttmann apresentava um entendimento completamente dialético do metabolismo mútuo de devorar e ser devorado, de hospedeiro e parasita, que os artistas da esquerda comunista – sob auspícios políticos diferentes – também tentaram praticar envolvendo-se nos mandatos do partido. É possível argumentar de forma mais geral que, com a introdução do filme sonoro, os cineastas só tinham a escolha do mal menor. Não havia como desviar do filme financiado. O financiamento vinha da indústria ou da política, mas em ambos os casos era fundamentalmente uma questão de mensagem promocional ou filme de propaganda. No caso de corporações, negócios e indústria de manufatura, era possível que algum membro de conselho ou patrono benevolente pudesse entregar um patrocínio a um cineasta em termos pessoais. Este é o caso de Willy Zielke, por exemplo, e o filme produzido para os serviços ferroviários do Reich, *Das Stahltier*. No caso do filme de Ruttmann para o serviço público de radiodifusão da Alemanha. Guido Bagier da Tri-Ergon-Musik AG – em outras palavras, um homem

associado à indústria cinematográfica – fez contato com o financiador, a companhia nacional de radiodifusão da Alemanha.

Se o financiamento vinha dos domínios da política, era geralmente de uma organização ou partido com que o diretor era ideologicamente simpático, como no caso de Joris Ivens, Henri Storck, ou Hans Richter. A situação torna-se substancialmente mais difícil quando o financiamento vem do estado ou governo, como foi o caso dos diretores russos depois da tomada de poder por Stalin, os estadunidenses sob o *New Deal* de Roosevelt (Pare Lorentz, Robert Flaherty), e os britânicos e canadenses sob o primeiro governo Trabalhista (John Grierson), ou os alemães depois de 1933.

Mesmo assim, em 1929, estes desdobramentos ainda não eram previsíveis: Hans Scheugl e Ernst Schmidt Jr. Relembrem que o conceito de documentário (*Dokumentarfilm*) foi usado pela primeira vez em 1929. Não que filmes feitos antes de 1929 não tivessem se aproximado de nosso entendimento contemporâneo de documentário, mas na época eles eram classificados de forma diferente: como filmes culturais (*Kulturfilme*) ou filmes industriais, como noticiários ou filmes científicos. Presumivelmente, Ruttmann nunca pensou no documentário como um gênero de filmes no sentido atual. Ao contrário, ele se viu a serviço do “progresso”, iluminismo, e bem-estar social – objetivos aos quais ele inclinava seu gênio de artista-como-engenheiro em questões de montagem, tecnologia e design. Mesmo que isto mantenha-se como especulação, é possível assumir com segurança que ele considerava os filmes promocionais, assim como os filmes financiados – toda sua obra depois da série *Opus* até sua colaboração em *Triumph of the Willens* até seus filmes belicistas sobre armamentos – como experimentos a favor do progresso do cinema como arte. É por este motivo que ele teve que “imiscuir-se nos laboratórios, sejam eles da indústria, da propaganda ou da vanguarda. Ele acreditava que podia dar conta de qualquer oponente, não obstante quão “grotesco”.

7. Ruttmann acredita

É por isso que, depois de tudo o que foi dito, é simples concordar com Ruttmann quando ele, na companhia de Paul Falkenberg, chamou a si próprio de “uma vadia”: o artista como prostituta – sucumbindo a cada financiamento desde que o

dinheiro fosse suficiente. Pelo contrário, em um de seus comentários mais bizarros, ele mostra que, precisamente, não estava preocupado com o dinheiro. Falkenberg relata um encontro entre sua esposa e Ruttmann um pouco depois que o último tinha finalizado o manuscrito para enquadrar para Leni Riefenstahl a conferência cinematográfica do partido:

Então, ela disse, “Walter, qual a grande ideia?” – E ele disse, “Você prefere que eu faça pelo dinheiro ou que eu acredite?” – “Eu naturalmente prefiro que você faça pelo dinheiro.” – E ele disse, “Eu acredito.” E então levantou-se e disse: “Adeus!”

Este “Eu acredito” (*Ich glaub’s*) fornece mais alimento para o pensamento que a linha de golpe. É válido, precisamente, cogitar que ele não desejava admitir que ele estava fazendo o trabalho pelo dinheiro e, em contraste, aderiu por acreditar. Quem pode dizer com certeza se àquela altura ele acreditava na ideologia Nazista, no filme “aplicado”, ou em seu próprio talento artístico? Particularmente quando leva-se em conta como, adiante, ele voluntariamente descartou sua colaboração em *Triunfo da Vontade* (*Triumph of the Willens*).

Três caminhos, efetivamente, apresentam-se: o primeiro seria apegar-se ao conceito de montagem entre mídias adotado em *Weekend*, que não o faria retornar aos filmes mas à *musique concrete* – tornando-se o precursor de John Cage, Karlheinz Stockhausen, e Maurizio Kagel.⁷² O segundo caminho levaria ao documentário cultural e educativo (de longa-metragem), em que os temas “humanos-sociais” começavam a predominar. Seria a continuação de seus primeiros filmes como *Gesolei* (1926) e ainda mais em evidência na *Feind im Blut* (1931), em que Ruttmann foi apenas parcialmente capaz de concretizar suas ideias, e o mesmo impulso indiscutivelmente presente em *Ein Film gegen die Volkskrankheit Krebs* (1941). Ele teria equiparado a carreira de documentaristas notáveis como Humphrey Jennings ou poderia ter se tornado uma figura de proa de uma escola de documentário (financiada pública e privadamente) como a que estabeleceu-se em torno de Grierson. O terceiro caminho – o que ele de fato seguiu – levou seja a um comprometimento morno com o nazismo ou ao “isolamento interior” (Falkenberg), quer dizer, ao menos em sentido figurativo, de volta ao “porão em Munique” (Ruttmann). Depois das turnês fracassadas na França, na

⁷² *Weekend* foi transformado retroativamente em música concreta *avant la lettre*.

Itália e com Riefenstahl (todas a espera de pesquisas históricas mais precisas), Ruttmann volta a fazer filmes, apesar de muitos didáticos, formalmente bastante sofisticados, financiados na maioria pela indústria e, numa ocasião, pela unidade *Kulturfilm* da UFA. Nestes filmes, ao lado de um cinismo *dândi* e talvez até um toque de “desespero existencial” (Falkenberg), é difícil desprezar a dose estável de ironia e mesmo humor negro. De qualquer forma, Falkenberg está certo de que seu amigo deve ter visto seu destino claramente delineado na época em que fez *Weekend*. Falkenberg vê nas vozes masculinas tentativas repetidamente falidas de estabelecer uma ligação telefônica com o autorretrato do diretor, não menos porque trata-se, de fato, da própria voz de Ruttmann.

Mas é aí onde pode-se, precisamente, tranquilizar Ruttmann e Falkenberg e mesmo anunciar algumas boas notícias: a conexão foi (re)estabelecida. Não só a presença de Ruttmann na Internet, com uma maioria de “cliques” no nome Ruttmann relacionados à *Weekend* e seus *remixes* agora altamente populares. Seu filme *Opus*, assim como seus filmes publicitários também estão bem no YouTube, onde eles encontrar um lar, enquanto edições em DVD de seus filmes de longa-metragem confirmam seu *status* como um *auteur* inquestionável. Em certo sentido, nossa cultura contemporânea do “sampling” tem uma afinidade instintiva com a obra de Ruttmann, onde ela já havia tocado o problema fundamental de nossa era digital, a saber como lidar com o “mundo arquivo” – as taxinomias e classificações, o armazenamento e a organização não só de imagens mas também de textos e sons – para além do filme narrativo de longa-metragem mas também para além dos debates em torno do documentário. É, provavelmente, por isso que estamos em um bom momento para conduzir uma *arqueologia das mídias* da fisiognomia da curva de Ruttmann, sua sinfonia da metrópole e sua melodia do mundo.